



## Actes des congrès de la Société française Shakespeare

22 | 2005

Shakespeare et l'Europe de la Renaissance

---

# Giordano Bruno et Shakespeare : la poétique d'une écriture dans l'Europe de la Renaissance

Gisèle Venet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/846>

DOI : 10.4000/shakespeare.846

ISSN : 2271-6424

### Éditeur

Société Française Shakespeare

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2005

Pagination : 249-271

ISBN : 2-9521475-1-5

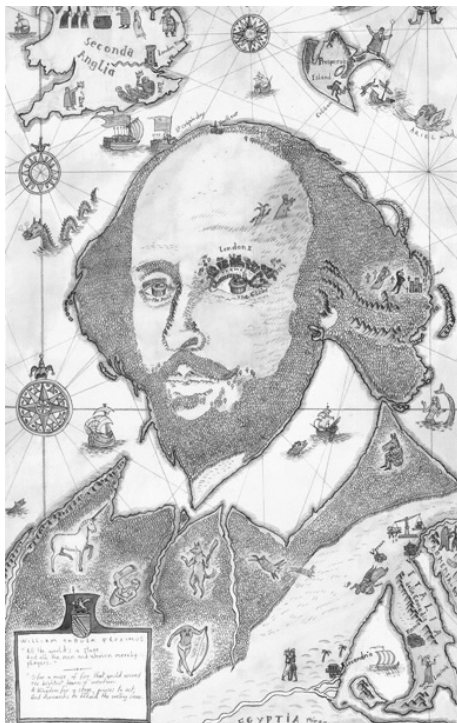
### Référence électronique

Gisèle Venet, « Giordano Bruno et Shakespeare : la poétique d'une écriture dans l'Europe de la Renaissance », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 22 | 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 12 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/846> ; DOI : 10.4000/shakespeare.846

---

© SFS

# Shakespeare et l'Europe de la Renaissance



actes du Congrès

organisé par la

**SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE**

les 11, 12 et 13 mars 2004

textes réunis par

**Pierre KAPITANIAK**

sous la direction de

**Yves PEYRÉ**

COMITÉ SCIENTIFIQUE :

Margaret Jones-Davis  
Jean-Marie Maguin  
Yves Peyré  
Pierre Kapitaniak

COUVERTURE :

Edouard Lekston, *William Tabula Proximus*, 2004

conception graphique et logo  
Pierre Kapitaniak

© 2004 Société Française Shakespeare  
Institut du Monde Anglophone  
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle  
<http://univ-montp3.fr/SFS/>  
5 rue de l'École de Médecine  
75006 Paris

ISBN 2-9521475-1-5

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays

# GIORDANO BRUNO ET SHAKESPEARE : LA POÉTIQUE D'UNE ÉCRITURE DANS L'EUROPE DE LA RENAISSANCE

Gisèle VENET

Plus que des échos éventuels de la pensée de Giordano Bruno dans les textes de Shakespeare et de ses contemporains, ce sont les parentés d'écriture entre le philosophe et tous ces praticiens de la « copia » ou du sonnet maniériste qui sont retenues ici. Tout se passe comme si les littératures d'Europe et l'écriture de Bruno ne formaient qu'un seul « texte » présentant une même « texture », obsédées qu'elles sont des mêmes figures et processus d'oxymores, d'anamorphoses et d'ironiques subversions, tandis que perdure l'omniprésente influence pétrarquiste. L'esthétique du mouvement et de la poétique des contraires qui les fédère, et dans laquelle Bruno trouve les mots et la liberté créatrice pour exprimer ses intuitions sur l'univers infini, trouve sa justification dans une épistémologie de cette écriture due à Bruno lui-même : la « coincidentia oppositorum » de Nicolas de Cuse, qu'il a faite sienne, explique la nécessaire déstructuration du monde clos en une dynamique de forces contraires qui affectent le monde et l'homme tout entier, rendant compte aussi d'un plaisir du déplaisir dans toute expérience, nécessairement rendue douce-amère par ce principe de contradiction. Bruno se révèle donc bien le philosophe baroque qui écrit comme son siècle en même temps qu'il rend raison de la poétique baroque de cette écriture : « coincidentia oppositorum » au cœur des mots révélatrice de la « coincidentia oppositorum » au cœur des choses.

*Beyond the possible echoes of Giordano Bruno's ideas hypothetically uncovered in Shakespeare's works and in those of his European contemporaries, in this paper it seemed more striking to examine the community of style between the philosopher's own writings and the works of his contemporaries, emblematic of an exuberance of "copia" and of a mannerist obsession with Petrarchan poetics. Taken together, the writings of these authors could appear as one single "text", with the same "texture" woven from the same obsessive use of stylistic devices and figures such as oxymoron, or inclusions of anamorphosis, the same ironical subversions of familiar forms, and the same enduring influence of Petrarch and his poetics. The aesthetics of movement and the poetics of opposites that all these writers shared may have, in turn, favoured a creative capacity in Bruno, thus helping to give shape to his intuitions of an infinite universe. All the more so as Bruno gave an epistemological clue to this form of poetics, based on Nicolas de Cuse's and his theory of the "coincidentia oppositorum": according to Bruno, the dynamics of contrary forces in everything rendered the structure of a closed world altogether inappropriate, and when applied to man, turned existential instability into an inescapably sour-sweet experience, a pleasure of displeasure arising from the very principle of contradiction. Bruno appears, therefore, as a baroque philosopher writing in the same baroque style as his contemporaries, whilst enabling an understanding of baroque poetics: the "coincidentia oppositorum" in the heart of words unveiling the "coincidentia oppositorum" in the heart of things.*

Hilary Gatti intitule « Théâtre de la conscience<sup>1</sup> » une étude qu'elle sous-titre « Giordano Bruno et *Hamlet* ». Dès l'introduction, elle souligne les tensions croissantes que fait naître à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle « l'antinomie toujours plus dramatique entre principe d'autorité et liberté ». Après bien d'autres, elle

---

<sup>1</sup> Voir Hilary Gatti, *Il Teatro della coscienza. Giordano Bruno e "Amleto"* (Roma, Buzoni, 1998). Des références plus anciennes, qu'elle cite, témoignent de rapprochements entre les deux figures phares autour de l'année 1600, dont Robert Beyersdorff, *Giordano Bruno und Shakespeare* (Oldenburg, 1889), et Paolo Orano, *"Amleto" e Giordano Bruno* (Lanciano, 1916).

rapproche deux événements sans rapports mais dans lesquels elle voit une « coïncidence suggestive » et un point de rupture : la même année, en 1600, la tragédie *Hamlet*, qu'elle considère comme prophétique de conflits d'autorité à venir, est créée à Londres, au théâtre du Globe, avec, en *Hamlet*, le plus « philosophe<sup>2</sup> » des personnages shakespeareiens ; tandis qu'à Rome, sur le Campo dei Fiori, le philosophe de toutes les contestations, Giordano Bruno, meurt en défiant toute forme d'autorité sur le bûcher de l'Inquisition.

Hilary Gatti écarte les spéculations qui n'ont pas manqué d'être faites autour d'une possible rencontre entre Shakespeare et Bruno à Londres, où le philosophe passa deux années entre 1583 et 1585, reçu par Sidney et Fulke Greville – spéculations alimentées par le fait que Bruno a publié, en italien il est vrai, la quasi-totalité de ses œuvres<sup>3</sup> les plus contestataires à Londres, en réponse aux théologiens d'Oxford, tenants d'un monde clos et immuable selon l'autorité intangible d'Aristote<sup>4</sup>, qui avaient refusé de l'entendre, lors de sa venue à l'université en 1584<sup>5</sup>. La réévaluation des véritables apports de Bruno à la réflexion scientifique et à la libération de la pensée, paradoxalement freinée par les travaux de sa thuriféraire, Frances Yates, trop axés sur le pseudo « hermétisme » de Bruno, pourrait faire remonter des informations sur les échos de sa présence à Londres et de ses dialogues dans les écrits contemporains<sup>6</sup> après le long enfouissement que provoqua une censure redoutable qui ne se limita pas à la condamnation de ses juges, à Rome, en février 1600. L'importance – et

---

<sup>2</sup> Voir Hilary Gatti, « Coleridge's Reading of Giordano Bruno », *Wordsworth Circle*, Summer 1996. Hazlitt par ailleurs décrit en *Hamlet* « le prince de la spéculation philosophique » (voir Préface de Giséle Venet à son édition bilingue, *Hamlet*, trad. de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2004, p. 15).

<sup>3</sup> John Florio, par ailleurs traducteur de Montaigne, cite cinq des œuvres londoniennes de Bruno dans l'édition de 1611 de son célèbre dictionnaire, *A Worlde of Wordes or Dictionarie in Italian and English*. Les œuvres publiées en Angleterre sont, dans l'ordre chronologique suggéré par P.-H. Michel, pour 1584 : *Le Banquet des Cendres* ; *Cause, principe et unité* ; *L'infini, l'univers et les mondes* ; *L'Expulsion de la bête triomphante* ; et en 1585, *La cabale du cheval Pégase* ; *Les Fureurs héroïques*. *Le Chandelier* est publié en 1582.

<sup>4</sup> L'année suivant la venue de Bruno à Oxford, un décret du 12 mars 1585 y impose le retour exclusif à Aristote. Cf. Bertrand Levergeois, *Giordano Bruno*, Paris, Fayard, 1995, note 63, p. 195.

<sup>5</sup> Bruno fait lui-même le récit satirique de cette réception dans *Le banquet des Cendres*, trad. Yves Hersant, Nîmes, Éditions de l'Éclat, 2002, p. 100.

<sup>6</sup> Voir, entre autres travaux actuels, Hilary Gatti, *Giordano Bruno and Renaissance Science*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, en particulier II, 5 : « Bruno and the Gilbert Circle ».

le danger – de ses positions, l'originalité et la nouveauté de sa démarche, ne peuvent pas ne pas avoir dépassé le cercle des libres penseurs initiés, ne fût-ce qu'à l'état de rumeurs. Ainsi rend-il, dans le *Banquet des Cendres*, un vibrant hommage à Copernic, « son frère germain<sup>7</sup> », en profitant pour faire voler en éclat les sphères concentriques du cosmos ptoléméen, exultant devant la nouvelle liberté ainsi conquise : « Nous voilà libérés des huit mobiles et moteurs imaginaires, comme du neuvième et du dixième qui entravaient notre raison. Nous le savons : il n'y a qu'un ciel, une immense région éthérée où les magnifiques foyers lumineux conservent les distances qui les séparent au profit de la vie perpétuelle et de sa répartition<sup>8</sup> ». Dans ce même *Banquet*, l'insolence et la satire, à la manière d'un Érasme ou d'un Rabelais, ou plus tard d'un Galilée dans son dialogue *L'Essayeur*<sup>9</sup>, sont mises au service d'une science nécessairement iconoclaste puisque la pensée scientifique se condensait encore dans une « imago mundi<sup>10</sup> ». Bruno, non content d'être ouvertement anti-aristotélécien, veut aussi nous affranchir de l'image platonicienne d'enfermement qu'est la caverne<sup>11</sup> : « le Nolain<sup>12</sup> a libéré l'esprit humain et la connaissance qui, recluse dans l'étroit cachot de l'air turbulent, ne pouvait contempler qu'à grand-peine, comme par de petits interstices, les étoiles dans l'immensité ; empêchée par ses ailes coupées de voler dans les nuages pour en déchirer le voile, elle ne pouvait observer ce qui se passait vraiment là-haut, ni se libérer des chimères de ces imposteurs aux multiples visages<sup>13</sup> ». Il vitupère au passage tous les grands prêtres du savoir pour avoir écarté la raison naturelle : ils ont « éteint cette lumière qui donnait à l'esprit de nos aïeux son caractère

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>9</sup> Dialogue de 1623 dont il ne reste que des fragments, in Galilée, *Dialogues et lettres choisies*, Giorgio di Santillana (éd.) et Paul-Henri Michel (trad.), Paris, Hermann, 1966.

<sup>10</sup> Dans un ouvrage de grand format intitulé *Imago Mundi*, Francesco Bertola reproduit les principales représentations de l'univers, de Ptolémée aux bibles médiévales, en passant par Digges, Fludd, Tycho Brahe, Copernic, etc., Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1996.

<sup>11</sup> Didier Souiller voit au contraire en Bruno un platonicien, dans son article « L'image platonicienne de la Caverne dans la littérature baroque européenne », *Imaginaires du simulacre*, J.-J. Wunenberger, M. Milner, D. Souiller (éds.), n° 2, Dijon, 1987, p. 47. Mais Bruno peut, il est vrai, dans sa philosophie polymorphe, pratiquer aussi le platonisme comme dans *Les Fureurs héroïques*.

<sup>12</sup> Nom qu'on lui donnait et qu'il se donne à lui-même, d'après son lieu de naissance, Nola, près de Naples.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 24.

divin et héroïque, épaississant le ténébreux obscurantisme des sophistes et des ânes bâtés<sup>14</sup> ». Les nouvelles intuitions de Bruno, dans le *Banquet des Cendres*, se fondaient sur un principe de relativité générale qui ne pouvait qu'impliquer l'absence de centre et de limite<sup>15</sup>, et donc ouvrait sur la nouvelle représentation – irréprésentable – d'un univers infini et d'une pluralité des mondes, véritable théologie du multiple<sup>16</sup>, mais aussi théologie de l'infini, de « l'infinie puissance divine en acte<sup>17</sup> », dont il développe les analyses, la même année, dans *L'infini, l'univers et les mondes*, et qu'Alexandre Koyré décrivait comme « une intuition géniale, mais scientifiquement prématurée<sup>18</sup> ».

Hilary Gatti dresse l'inventaire des rapprochements<sup>19</sup> souvent suggérés entre le texte d'*Hamlet* et la pensée de Bruno, des années 1860 à nos jours. Ainsi de la célèbre adresse d'Hamlet à un Horatio fraîchement arrivé de Wittenberg – « There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy<sup>20</sup> » – qui a pu apparaître comme l'écho d'un discours tenu par Bruno aux professeurs de cette même université, le mot « philosophie » étant alors chargé de signifier les savoirs acquis, encore dominés par Aristote, et la pensée de Bruno d'élargir la quête à la dimension de ce « nouveau ciel » et cette « nouvelle terre » dont Shakespeare ferait mention en ce sens dans *Antony and Cleopatra* ; le Polonius rigide et pédant de Shakespeare a été assimilé à Polinnio, le tout aussi pédant aristotélécien d'un dialogue de Bruno, *Cause, principe et unité*<sup>21</sup> ; un échange de réparties, impliquant un autre pédant, dans la comédie satirique de Bruno, *Le Chandelier*, aurait pu inspirer la célèbre réplique d'Hamlet – « Words, words, words » – au même Polonius<sup>22</sup>...

De même, on s'est plu à souligner qu'à l'université de Wittenberg, on avait débattu de la cosmologie de Copernic et de sa

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>18</sup> Alexandre Koyré déplore qu'il faille attendre Descartes pour renouer avec la filiation entre infinité divine et infini du monde physique, alors que Kepler, au nom d'une vision cosmologique qui « l'enferme dans les bornes d'un monde de structure finie », « rejette l'intuition géniale mais scientifiquement prématurée, de Giordano Bruno », in *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 12.

<sup>19</sup> Gatti cite, entre autre, Benno Tschischwitz (c. 1876), p. 30.

<sup>20</sup> *Hamlet*, l.v.164-165, p. 104.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>22</sup> *Le Chandelier*, éd. N. Ordine, trad. Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 118-120.

terre décentrée, débat encore ouvert lorsque Bruno y séjourna lui-même, soutenant déjà la thèse d'une absence radicale de centre dans un univers infini. Les antécédents des Rosencrantz et Guildenstern de Shakespeare – de réels étudiants danois<sup>23</sup> inscrits à cette même université, où résida aussi un autre danois, Tycho Brahé – ont paru ajouter de la crédibilité au réseau d'allusions possibles à la cosmologie de Bruno dans *Hamlet*. Marlowe fait lui aussi référence à cette université, mais dans le contexte à la fois sulfureux et ambigu d'une mise en cause de toute science, dans le *Doctor Faustus*<sup>24</sup>.

On peut associer plus étroitement encore *Hamlet* à un passage de Bruno décrivant l'intellect humain : « fini en soi, il est infini en son objet<sup>25</sup> ». Le prince, qui vient de comparer le Danemark à une prison, fait cette confidence aux deux amis dont les noms rappellent les étudiants de Wittenberg : « O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space<sup>26</sup> ». Les « mauvais rêves » qu'*Hamlet* évoque dans ce contexte de relativité radicale s'associent à la perception d'un obscurcissement du monde qui, selon Timothy Bright, affecte les mélancoliques<sup>27</sup>. Mais le sens pourrait aussi bien être emblématique d'une anxiété collective qui voit la sécurité d'un monde clos, d'un cosmos incorruptible, tel qu'on avait pu l'élaborer à partir d'Aristote, laisser place à la perception d'un chaos aux formes insaisissables, en phase de désagrégation : « this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory. This most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours ». La vision anti-humaniste<sup>28</sup> s'exacerbe de la négation de toute éminence de l'homme dans la

<sup>23</sup> Deux étudiants danois qui fréquentèrent cette université entre 1586 et 1595, portaient l'un le nom de Rosenkrantz et un autre de Gyldenstjerne.

<sup>24</sup> Marlowe fait dire à Faust qu'il y a étudié trente ans (*Doctor Faustus*, v.ii.45-46).

<sup>25</sup> *Les Fureurs héroïques*, éd. et trad. Paul-Henri Michel, Paris, Les Belles Lettres, 1984 (1<sup>e</sup> éd. 1954), p. 284.

<sup>26</sup> II.ii.247a-249a, p. 138 (le passage, absent de l'in-quarto de 1604, n'apparaît qu'avec l'édition in-folio de 1623).

<sup>27</sup> *Traité de la mélancolie* (1586), éd. et trad. E. Cuvelier, Grenoble, Jérôme Million, 1996, p. 127-128.

<sup>28</sup> La tradition anti-humaniste donnera deux grandes « lignées » aux XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles : les tenants d'une apologétique chrétienne, sur les modèles de Luther ou Calvin autant que de Pascal, désespérant de l'homme pour mieux le faire se tourner vers Dieu ; et les tenants de philosophies de la « Nature », panthéistes, « athées », « libertins », disciples d'Épicure, etc. Voir Henri Gouhier, *L'anti-humanisme au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1987, chap. 1, « Autour d'une définition ».



hiérarchie des créatures : « What piece of work is a man ! How noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals ! And yet to me what is this quintessence of dust?<sup>29</sup> ». Une référence analogique vient à l'esprit dans le contexte de ces rapprochements entre littérature et histoire des mentalités : des peintres contemporains ont aimé figurer en trompe-l'œil dans la courbe d'une coupole Renaissance les lézardes qui se forment au plus haut d'une voûte parfaite et amorcent son effondrement<sup>30</sup>. Le sens premier en est, bien évidemment, une prédication sur la vanité de ce monde périssable, même si le contexte est celui de la mythologie antique, à la manière des *Métamorphoses* d'Ovide qui inscrivent dans la sensibilité occidentale une ontologie de la mutation et de l'instabilité dont les baroques, tous inspirés d'Ovide, se saisiront à leur tour, mais qui vient buter, au livre xv, sur le pessimisme de la « vicissitude » et sur l'imminence d'un désastre<sup>31</sup>. À nouveau, au nombre de ses significations multiples, la figuration pourrait être emblématique du plus gigantesque des cataclysmes redoutés, celui qui menace la voûte du monde clos, lézardée par une théorisation naissante, née de la perception d'un monde en éternelle métamorphose, celle de l'univers infini<sup>32</sup>.

Ces quelques traces de parentés possibles suggérées entre *Hamlet* et Giordano Bruno pourraient, à elles seules, justifier les réflexions actuelles sur les grands courants de créativité qui, au xvi<sup>e</sup> siècle et au xvii<sup>e</sup>, pouvaient rapprocher des auteurs dont on sait qu'ils ne se sont jamais rencontrés, probablement pas davantage lus, mais qui tous portent la marque d'une « manière » de penser et de créer qu'on pourrait presque qualifier de collective, dans une Europe encore resserrée autour de ses modèles culturels, hérités de la Renaissance humaniste, fût-ce pour les contester. Didier Souiller propose de « ne considérer les littératures des différents pays [de l'Europe baroque]

<sup>29</sup> II.ii.263-273, p. 142.

<sup>30</sup> Voir Sabine Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines*, Champ Vallon, 2002, en particulier l'effet d'effondrement dans la salle des Géants, Palais du Té, à Mantoue, c. 1530-1532.

<sup>31</sup> Le livre xv des *Métamorphoses* décrit à la fois l'usure du monde ou cycle de la « vicissitude » et la nécessaire catastrophe d'un embrasement cyclique purificateur.

<sup>32</sup> Dans ce contexte de réflexions sur l'infini, Hilary Gatti, dans « Minimum and Maximum, Finite and Infinite : Bruno and the Northumberland Circle » (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (48), 1985, p. 144-163), signale un manuscrit non publié du mathématicien Thomas Harriot, *De Infinitis* (référence communiquée par Christine Sukić).

que comme un seul texte, donné à lire à l'historien des mentalités ou à l'historien des idées soucieux de dégager la représentation du monde commune aux esprits de cette période<sup>33</sup> ». De fait, la volonté de revendiquer un idiome poétique national dans chaque nation d'Europe, où fleurissent des « défenses et illustrations<sup>34</sup> » en toutes langues, ne réussit pas à masquer les parentés d'écriture d'un imaginaire qui a tout en commun. Signe de leur vitalité même, l'art de la « copia » pourrait en être le plus haut commun dénominateur, de Rabelais à Cervantès, d'Érasme à Shakespeare<sup>35</sup>, de Montaigne à Philip Sidney, en passant par John Davies lui-même à l'occasion, prouvant leur attention extrême aux effets de langue et aux effets de style, quitte à la tourner en dérision pour mieux la mettre en évidence et dénoncer au passage la cuistrerie qui se prend pour savante. Dans le « prologue » au *Chandelier*, son unique comédie, charge burlesque contre les Prologues de théâtre<sup>36</sup>, Bruno pourfend ceux qui « se vouent mutuellement à l'immortalité, comme bienfaiteurs des siècles futurs ». Il fait un faux éloge désopilant de la culture humaniste, commune à toute l'Europe polyglotte, et la sienne au premier chef : « Comme c'est beau (on dirait des perles sur fond d'or), des mots latins dans de l'italien, ou des mots grecs dans du latin ! Comme c'est beau, de ne pas écrire une page où n'apparaisse, à tout le moins, une petite tournure étrangère, un petit bout de vers, un trait d'esprit venu d'ailleurs ! ». Charge contre tous les Holopherne assez nombreux pour parasiter toutes les langues nationales, il ironise : « Sûr que ces gens-là me réchauffent le cœur lorsqu'ils sortent avec à-propos, en douceur ou à toute force, oralement ou par écrit, un petit vers d'Homère ou d'Hésiode, un lambeau de leur *Plato* grec ou de leur *Demosthenes* ». Le moment est venu de dénoncer cela même qu'ils pratiquent tous, dans l'idiome imagé que le nationalisme français qualifierait de...rabelaisien : « La preuve est faite

<sup>33</sup> Voir « L'image platonicienne de la Caverne dans la littérature baroque européenne », *op. cit.*, p. 49.

<sup>34</sup> À titre d'exemple, Du Bellay publie sa *Deffence et illustration de la langue françoise* en 1549 ; vers 1564, le Tasse ébauche un *Discours de l'Art poétique* qui sera publié en 1587 ; vers 1579, Sidney conçoit *A Defence of Poesie*, qui paraît à titre posthume en 1595, tous défendant le choix de l'idiome national.

<sup>35</sup> Voir la thèse non publiée de Laetitia Coussemont-Boillot, « Copia et cornucopia: la poétique shakespeareienne de l'abondance » (2000).

<sup>36</sup> On cherche le personnage « prologue » au début du *Chandelier*, remplacé par ce « prologue » en forme d'Art poétique, comme au début de *Every Man out of his Humour*, joué en 1598, le retard du « prologue » permet à Asper, alias Jonson lui-même, de préciser lui aussi ses vues sur l'art de la comédie, avec une faconde cornucopiquesque.

qu'eux seuls ont reçu l'intelligence : Saturne la leur a pissée sur la tête, et les neufs compagnes de Pallas leur ont vidé, entre pie-mère et dure-mère, une corne d'abondance verbale ». En maniériste<sup>37</sup> qui connaît d'autant mieux ses classiques qu'il passe son temps à en subvertir l'esprit sous couvert d'en garder la lettre, il peut porter la botte finale à cette autre pratique qui les fédère tous, susceptible de dégager les élites de cette culture classique dominante, la leur à tous, formés dans les collèges jésuites comme dans les « académies » qui fleurissent aux quatre coins de l'Europe, la didactique : « Vous allez voir un pédagogue synonymique, épithétique, appositif et suppositif : un appareteur de Minerve, un cadé de Pallas, un trompette de Mercure, un patriarche des Muses, un prince héréditaire du royaume apollinien (j'ai failli dire : « poupoulinien »)<sup>38</sup> » ! Les reprises en mains idéologiques, au XVII<sup>e</sup> siècle, commenceront dans tous les pays d'Europe par une épuration de la langue, preuve s'il en fallait que les choix stylistiques d'une génération ne sont jamais neutres, et que sans doute cette exubérante corne d'abondance des mots manifestait le besoin de libérer la langue et les esprits des carcans d'une culture devenue officielle. Non seulement les auteurs du temps ont pu servir de passeurs dans la transmission d'une nouvelle Épistémè, d'une nouvelle représentation du monde en train de naître<sup>39</sup>, comme on vient de le voir avec les quelques références à *Hamlet*, mais Bruno semble même nous inviter, sur le mode ironique qui est le sien, à oublier les hiérarchies des œuvres officielles pour accorder une attention particulière à ce qui pourrait n'apparaître que comme détail sans pertinence : « On trouve dans de misérables brouilles le germe de grandes et excellentes réalisations ; il est courant que des sornettes et des folies suscitent des jugements, des pensées et des inventions de haut niveau<sup>40</sup> ».

---

<sup>37</sup> Dans cet article, la place manque pour commenter la différence entre maniérisme et baroque mise en évidence ailleurs (voir notes 97 à 100). Pour faire court, disons que le maniérisme recouvre une phase initiale et initiatique du baroque, avant 1600, qui a plus à voir avec la manipulation des mots et des héritages, le plein baroque ensuite (Shakespeare tragique par exemple, avec *Hamlet* : 1600 est réellement une date clivage) étant plus autonome par rapport aux modèles poétiques et culturels, culminant au théâtre, par exemple, c. 1625, avec la tragédie de John Ford, *Tis Pity She is a Whore* (voir la Préface à mon édition *Domage que ce soit une putain*, trad. Jean-Michel Déprats, Gallimard, Folio Théâtre, 1998).

<sup>38</sup> *Le Chandelier*, op. cit., p. 46-48.

<sup>39</sup> Sur l'importance de la littérature dans l'expression de la pensée de Bruno, voir Bertrand Levergeois, *Giordano Bruno*, Paris, Fayard, 1995, chap. VIII, « Bruno écrivain ».

<sup>40</sup> *Le Banquet des Cendres*, op. cit., p. 12.

Tout autant qu'un miroir de représentations collectives, ne faudrait-il pas dès lors considérer ces littératures dans leur textualité même, les aborder effectivement comme « un seul texte », d'un seul tenant, dont la « texture » – structure et choix des mots – plus encore que les « idées » ou les représentations qu'elle véhicule, matérialiserait des significations, détiendrait les clés d'une interprétation, aurait valeur heuristique ? Autrement dit, peut-on aborder ces écritures maniéristes et baroques communes à toute une « génération » au sens large<sup>41</sup>, en relever les étroites parentés de style, non pour y chercher la formule déjà-là de nouvelles représentations mais pour y détecter l'outillage privilégié d'une recherche de sens encore informulés et à la limite du formulable ? Montaigne nous y invite : « Je propose des fantaisies informes et irresolues, comme font ceux qui publient des questions douteuses, à débattre aux écoles : non pour établir la vérité, mais pour la chercher<sup>42</sup>. » Et Bruno, à la même date, propose une esthétique en attente de formalisation, une praxis en charge de formuler une théorie encore à venir : « considérez tout cela comme un discours provisoire, même venant de ceux qui peuvent le dire de leur autorité, comme un problème que l'on pose, une mise à l'épreuve, une mise en scène de choses qui attendent d'être examinées, discutées et comparées, lorsque la musique s'entendra, lorsque le portrait se peindra, que la toile se tissera, que le toit s'élèvera...<sup>43</sup> ». L'un et l'autre, chacun dans leur langue mais avec une unanimité de référence qui ne paraîtra extraordinaire que si l'on oublie leur culture commune et leur appartenance à une même génération, décrivent leurs écritures respectives comme analogiques de la peinture des « grotesques<sup>44</sup> » et de l'absence de « perspective » – au double sens de perspective picturale et de recul – qu'elles impliquent. Montaigne illustre ainsi ce qu'il entend par ces « fantaisies informes et irresolues » qu'il propose :

<sup>41</sup> Didier Souiller adopte comme dates pour cette période entre 1560-1580 et 1640-1660. Il nous a toujours semblé qu'il fallait inclure les premiers poètes et peintres maniéristes, à partir de 1530. La date de la mort de Bruno, 1600, servira ici de borne aux parallélismes des références pour des raisons évidentes.

<sup>42</sup> *Essais*, Liv. I, chap. lvi, « Des prières », éd. Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 353.

<sup>43</sup> *L'expulsion de la bête triomphante*, éd. Nuccio Ordine, trad. Yves Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 16.

<sup>44</sup> Voir à ce sujet Philippe Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne à la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997 ; ou la belle réflexion esthétique d'André Chastel, *La Grattoque. Essai sur « l'ornement sans nom »*, Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur, 1988.

« Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vuide tout au tour, il le remplit de crotèques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi [ses essais], à la vérité, que crotèques et corps monstrueux, n'ayant ordre, suite ny proportion que fortuite ?<sup>45</sup> ». On retrouve cette absence de « proportion » et cette conscience d'une écriture du fragmentaire dans la dédicace du *Banquet des Cendres* à Sidney : « Un peintre procède exactement de même, en ne se contentant pas de donner les grandes lignes du sujet ; pour remplir son tableau, il peint aussi des pierres, des montagnes, des arbres [...] ; ça et là un oiseau, un porc, un cerf, un âne, un cheval ; il se borne à montrer la tête de l'un, la corne d'un autre, l'arrière-train d'un troisième, faisant voir les oreilles de celui-ci alors qu'il décrit entièrement celui-là<sup>46</sup> ». Et d'ajouter, comme pour s'excuser de ces « crotèques et corps monstrueux » : « Si les couleurs du portrait [son dialogue] ne vous semblent pas correspondre à celles du modèle vivant, si les traits vous paraissent inadéquats, sachez que ce défaut vient de l'impossibilité où se trouvait le peintre d'examiner son œuvre, de prendre le recul et la distance que prennent d'ordinaire les maîtres de l'art [...]. Prenez donc ce portrait tel qu'il est, avec ses deux, ses cent, ses mille détails et tout ce qu'il comporte<sup>47</sup>. »

Au cours de la phase de crise des représentations, crise de « l'épistémè » sans doute la plus importante qu'ait connu l'Europe, et qui s'exprime avec les premières intuitions du décentrement de la terre par Copernic, vers 1513-1514<sup>48</sup>, la déhiscence des modèles imaginaires atteint toutes les formes de représentations esthétiques. Ainsi du plus évident, puisqu'il touche au regard, à l'objectivité du sens de la vue, cette « perspective » dont Montaigne et Bruno cherchent justement à faire l'économie : modélisation mathématique<sup>49</sup> de la perception de

<sup>45</sup> *Essais*, I, xxviii, « De l'amitié », *op. cit.*, p. 218.

<sup>46</sup> *Le Banquet des Cendres*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>48</sup> Le 1<sup>er</sup> mai 1514, un professeur de l'université de Cracovie, Matthias de Miechow, déclare détenir un manuscrit anonyme décrivant le trajet de la terre autour du soleil, manuscrit depuis attribué à son compatriote polonais, Nicolas Copernic.

<sup>49</sup> Alberti déclare « emprunter d'abord aux mathématiciens » les éléments de sa réflexion sur la peinture, encore qu'il concède : « je ne parle pas de ces choses en mathématicien mais

l'œil dans un espace tridimensionnel, elle pose les lois d'une représentation bidimensionnelle de cet espace dans la peinture<sup>50</sup> qui crée une illusion de perception « naturaliste » malgré l'artificialité des moyens mis en œuvre. Mais à peine cette perspective formulée, une autre modélisation mathématique contrevient aussitôt au confort ainsi instauré par la transcription mimétique exacte de l'espace. L'anamorphose<sup>51</sup>, tributaire des mêmes lois de l'optique, introduit dans la perception, par le même jeu mathématique des projections, une déformation qui va jusqu'à provoquer la méconnaissance de l'objet, la déroute du regard. Brisant avec la sécurité d'une coïncidence de points de vue entre l'œil et le tableau, l'anamorphose oblige le spectateur à se mouvoir, à intégrer le mouvement dans la perception de l'objet pictural immuable<sup>52</sup>, ou encore, « perspective dépravée » comme la nomment ses théoriciens contemporains<sup>53</sup>, à user de l'artifice supplémentaire d'un jeu de miroir pour restaurer une perception intelligible, quand cet effet de miroir n'introduit pas des déformations supplémentaires, qu'il soit convexe, concave, ou lui-même déformé dans sa surface<sup>54</sup>. Paradoxe sur le paradoxe, on trouvera même des anamorphoses sans artifice : Shakespeare, le plus ironique usager de cette poétique des illusions d'optique, contrevenant à son tour aux trop complexes jeux dont abuse sa génération, crée un « effet de miroir » à partir d'un « effet de nature » qui ne doit rien à un « effet de réel » et tout à l'artifice – le déguisement d'une fille en garçon. Dans *Twelfth Night*, jouée en 1600, la perplexité amoureuse, créée par d'abusives ressemblances entre une sœur et son frère, ne se résout que par une

---

en peinture », *De Pictura* (1435) éd. et trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1992, p. 73.

<sup>50</sup> L'architecte Filippo Brunelleschi est le premier à utiliser point de fuite et ligne d'horizon, en démontrant la pertinence en 1415 à propos du baptistère de Florence.

<sup>51</sup> Voir Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1984, qui signale l'apparition tardive, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, du mot « anamorphose » mais pas de la « chose », la pratique s'appelant toujours « perspective », introduction, p. 5.

<sup>52</sup> C'est le cas du crâne posé aux pieds des Ambassadeurs dans le célèbre tableau peint par Holbein en 1533, procédé abondamment analysé et illustré dans Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 91-112. Sur les jeux avec les perspectives qui contrarient la perception, chez les peintres maniéristes, voir Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 160-182 en particulier.

<sup>53</sup> Baltrusaitis adopte l'expression comme sous-titre.

<sup>54</sup> Un miroir souple est même fourni avec l'ouvrage de Baltrusaitis pour que le lecteur se livre au jeu de déchiffrer l'artifice par l'artifice qui restaure la perception « naturelle ». Toutes sortes de jeux existaient au XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> utilisant des miroirs déformants.

image de perplexité, un effet d'anamorphose naturelle lorsque les jumeaux Viola et Sebastian sont enfin ensemble sur la scène, à l'acte V :

One face, one voice, one habit, and two persons,  
A natural perspective, that is and is not. (V.i.205-206)

Pour Bruno, c'est aussi grâce à un effet de réel impliquant l'artifice, en utilisant la notion d'horizon apparent ou « horizon artificiel », point de convergence des lignes de fuite dans la géométrie perspective, qu'il peut prendre en défaut cette géométrie même et démontrer la relativité de toute perception selon la position de l'observateur – il reprend l'exemple classique de la chute d'un corps sur un bateau qui avance<sup>55</sup> – et l'interférence du mouvement avec toute trajectoire, celle-ci ne pouvant dès lors jamais être une droite sinon en apparence. Cette mise en cause des sens dans leur rapport à la perception lui permet d'affirmer que « aucun sens ne perçoit l'infini<sup>56</sup> » mais que paradoxalement l'infini y gagne une réalité indéniable : « aucun de nos sens ne nie l'infini, car on ne saurait nier l'infini du seul fait qu'il n'est pas compris par nos sens » ; et de conclure à une paradoxale phénoménologie où les sens sont chargés de confirmer des phénomènes qui échappent à la perception : « à y regarder de plus près, nos sens posent l'univers comme infini<sup>57</sup> ». Dès lors, plus de « royaume exigu », plus de « pauvreté imaginaire<sup>58</sup> », plus de « limites de la concavité sidérale<sup>59</sup> », mais une poétique du mouvement infini, que Bruno ne peut plus exposer dans le langage ordinaire, quand bien même ce serait par « l'ampleur et l'abondance d'une prose imposante et vigoureuse » qu'il dit toujours préférable au « style maigrelet, délicat, étriqué, laconique et concis de l'épigramme<sup>60</sup> ». Façon pour lui de tenir à distance « les docteurs en grammaire<sup>61</sup> », les doctes d'Oxford qui l'avaient si mal accueilli, il lui faut écrire cette « phénoménologie » dans la seule forme qui rende compte de la complexité paradoxale du

<sup>55</sup> *Banquet des Cendres*, op. cit., p. 68-69. Voir le commentaire de ce passage que fait Alexandre Koyré, op. cit., p. 205-206.

<sup>56</sup> *L'infini, l'univers et les mondes*, éd. et trad. de Bertrand Levergeois, Berg International, 1987, p. 42.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>60</sup> *Banquet des Cendres*, p. 19.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 99.

monde, la forme du sonnet maniériste, sonnet de la métamorphose où les antonymes y sont principes multiples du mouvement, non pour diviser en antithèses, mais pour ramener à l'unité paradoxale du même, cette unité dût-elle se donner à son tour sous la forme instable du mouvement :

Rien ne repose, mais tout tourne et tournoie  
 Où dans le ciel et sous le ciel on voit.  
 Toute chose se meut, ou en haut, ou en bas,  
 Bien qu'elle soit longue ou brève,  
 Ou pesante, ou légère ;  
 Et peut-être tout va du même pas  
 Et vers le même point.  
 Car toute chose se meut jusqu'à l'un :  
 Tant la vague sur l'eau tournoie,  
 Que la même partie  
 Tantôt retombe, tantôt remonte,  
 Et le même tohu-bohu  
 Donne au tout  
 Tous les mouvements possibles<sup>62</sup>.

Malgré la proximité des emprunts, faits aux mêmes sources, tout autre est la cosmologie d'un poète comme John Davies, ancien étudiant d'Oxford et sans doute lui-même hostile aux thèses de Bruno, se conformant en tout cas fidèlement aux modes d'idéation et aux seuls savoirs théologiques admis dans les cercles universitaires<sup>63</sup>. Dans son poème *Orchestra*, il fait entendre les harmonies cosmiques et le chant des sphères, musique que Shakespeare à son tour à la fois évoque et rend inaudible sous le ciel étoilé, à l'acte V de *The Merchant of Venice*, lorsque Lorenzo explique à Jessica l'incommensurable distance entre amour humain et amour divin<sup>64</sup>. Davies introduit bien une poétique du mouvement par la danse, mais, en calviniste qu'il est, c'est pour mieux la rejeter comme une tentation dangereuse, par la voix de la très chaste reine Pénélope. S'il a recours à l'image du miroir, « a crystall mirror », présenté dans le poème à cette même reine, c'est non pas pour créer quelque anamorphose déformante, mais pour en faire l'image exaltée du « Cymbalum Mundi », le miroir orphique platonicien grâce auquel Pénélope peut saisir dans l'instant immobile toute l'histoire éternisée à

<sup>62</sup> *L'infini, l'univers et les mondes*, op. cit., p. 102.

<sup>63</sup> Voir Gisèle Venet, « *Nosce Teipsum* de Sir John Davies : en écho à la visite en Angleterre de Giordano Bruno ? », *XVII-XVIII*, 58, 2004.

<sup>64</sup> *The Merchant of Venice*, V.i.54-65.



venir. Mais, pour l'idéologue Davies, l'instant d'élévation épiphanique qui transcende tout mouvement et restaure l'unité de la perception et du temps devra servir la cause nationale : le miroir reflète un univers parfait, l'île coextensive du miroir, l'Angleterre. Cette île bienheureuse venue des mythes d'Hésiode, « This precious stone set in a silver sea<sup>65</sup> », Shakespeare la célèbre aussi dans *Richard II*, mais assombrie par la tragédie qui menace le royaume : l'anamorphose, faussement consolante, naît alors d'un chagrin, « blinding tears<sup>66</sup> », et le miroir ne reflète qu'une vanité, « a brittle glory<sup>67</sup> », l'identité éphémère d'un roi. Dans le poème de Davies, au contraire, s'il y a une anamorphose, ce ne peut être que du parfait au parfait : la reine Pénélope s'y perçoit en anamorphose d'apothéose, reflétée en modèle identique et transmué à la fois, en reine Elizabeth, en même temps que sa cour accède à l'éternel présent du mythe de l'âge d'or : « Our English court's divine image, / As it should be in this our golden age ».

Davies écrit comme il pense, et comme il voit le monde, autour d'un point fixe, même lorsqu'il pratique l'introspection : « My selfe am center of my circling thought, / Only *my selfe* I studie, learne, and know<sup>68</sup> ». Preuve s'il en fallait que le choix des mots est un choix sur le monde. Un même « texte », pourtant, avec ce texte de Davies, continue de s'écrire, d'un auteur à l'autre, le texte anti-humaniste qui, pour être déjà devenu « lieu commun », c'est-à-dire représentation collective, révèle malgré tout la perplexité du moi baroque devant ses propres fragilités et ses contradictions :

I know my life's a paine and but a span,  
I know my *Sense* is mockt with euery thing :  
And to conclude, I know myself a MAN,  
Which is a *proud*, and yet a *wretched* thing<sup>69</sup>.

L'homme superlatif – a MAN – qui se découvre au miroir de lui-même n'est donc toujours que l'homme déchu, l'homme oxymore de la piété baroque, protestante ou catholique. Montaigne, avec « L'Apologie

---

<sup>65</sup> *Richard II*, II.i.46, éd. bilingue, Margaret Jones-Davies, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1998.

<sup>66</sup> *Ibid.*, II.ii.16.

<sup>67</sup> *Ibid.*, IV.i.287.

<sup>68</sup> *Nosce Teipsum*, str. 42, vers 3-4.

<sup>69</sup> *Ibid.*, str. 45.

de Raymond Sebond », lui en a fourni l'un des modèles<sup>70</sup>, hérité de saint Augustin et de la *devotio moderna*, lorsqu'il évoque la « vanité » de « cette miserable et chetive creature, qui n'est pas seulement maistresse de soy » et pourtant « se die maistresse et emperiere de l'univers<sup>71</sup> ». Montaigne a conscience d'écrire ce « texte » collectif à partir de son moi singulier : « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition<sup>72</sup> ». Il y ajoute la découverte du moi empirique, « toujours en apprentissage et en epreuve<sup>73</sup> », dans un monde, comme celui que perçoit Bruno, en perpétuel mouvement : « Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte... La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant<sup>74</sup> » – un moi qui a délibérément choisi le mouvement<sup>75</sup> : « je ne peints pas l'estre. Je peints le passage<sup>76</sup> ». Ce moi empirique est loin d'être unifié, même s'il reste le « centre » d'une observation privilégiée : « Je m'estudie plus qu'autre subject. C'est ma metaphisique, c'est ma phisique<sup>77</sup> ». En abusant des mots de Montaigne, on pourrait suggérer qu'au « texte » du « moi métaphysique », le moi du désespoir de soi devant la contradiction adamique, ontologique, partagé par tous et qui inspirera le Pascal des *Pensées* comme le Swift des *Voyages de Gulliver* et du « Yahoo », se tisse intimement l'autre « texte » qu'écrit le moi de la physiologie contradictoire, le « moi physique » de l'amant pétrarquiste. « En la clarté de mes désirs funèbres », écrit Maurice Scève pour célébrer Délie, « Celle beaulté [...] embellit le Monde », celle même aussi qui « m'abysme en profonde tenebres<sup>78</sup> » ; comme Du Bellay ressentira « une froydeur secrètement brûlante » et boira à longs traits « l'aigredoulce poyzon<sup>79</sup> ». Thomas Wyatt, dans ses rondeaux, ses sonnets, ses

<sup>70</sup> Robert Krueger, ed. *The Poems of Sir John Davies* (Oxford: Clarendon Press, 1975), cite parmi les sources de Davies « L'Apologie » de Montaigne, *Commentary*, p. 325.

<sup>71</sup> *Essais*, II, xii, *op. cit.*, p. 495.

<sup>72</sup> *Ibid.*, III, ii, p. 900.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 899.

<sup>75</sup> Voir Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>76</sup> *Essais*, *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, III, xiii, p. 1204.

<sup>78</sup> Sonnet VII, v. 8, *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Albert-Marie Schmidt (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 77. *Délie* est publié en 1544.

<sup>79</sup> *Sonnetz de l'honneste amour*, sonnet IV.

ballades, n'a pas assez d'antonymes pour déplorer la contradiction qui l'exalte et l'étreint :

I find no peace and all my war is done.  
I fear and hope, I burn and freeze like ice,  
I fly above the wind, yet can I not arise...

Il se découvre, à trop aimer, un moi haïssable, hérité de Pétrarque avec l'emprunt d'un vers du *Canzoniere* : « I love another and thus I hate myself<sup>80</sup> » ; la Juliette de Shakespeare, par un même tissage poétique des hémistiches inversés en miroir, découvre l'oxymore de l'amour haïssable qui pourrait l'empêcher d'aimer :

My only love sprung from my only hate,  
Too early seen unknown, and known too late.  
Prodigious birth of love it is to me  
That I must love a loathed enemy<sup>81</sup>.

Louise Labé dispose encore d'une pléthore de mots pour décrire le moi en déroute sous la contrainte d'une psychophysiologie dont la constante est l'inconstance :

Je vis, je meurs : je me brule et me noye.  
J'ay chaut estreme en endurant froidure :  
La vie m'est et trop molle et trop dure.  
J'ai grans ennuyes entremeslez de joye :  
Tout à un coup je ris et je larmoye,  
Et en plaisir maint grief tourment j'endure<sup>82</sup>...

Roméo, encore pétrarquiste avant de rencontrer Juliette, après l'accumulation des oxymores – « O brawling love, O loving hate, / O anything of nothing first created..<sup>83</sup> » –, voit le langage pléthorique dériver vers l'énigme – « Still-walking sleep, that is not what it is » – et le vers, flexible, replier les mots sur eux-mêmes, le deuxième hémistiché chargé de dédire en miroir les dires du premier : « This love feel I, that feel no love in this<sup>84</sup> ». Mais quand les mots manquent, il

<sup>80</sup> *Complete Poems*, R. A. Rebholz, Penguin Books, 1978, Sonnet XVII, p. 80 (Wyatt meurt en 1542, à 39 ans). Le même vers, dans Pétrarque, *Canzoniere*, 134. Bruno emprunte ce même vers, voir infra, note 79.

<sup>81</sup> *Romeo and Juliet*, l.iv.248-251, *Tragédies*, éd. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 262.

<sup>82</sup> *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 283. Composé entre 1545 et 1555.

<sup>83</sup> *Romeo and Juliet*, l.i.170-171, *op. cit.*, p. 218.

<sup>84</sup> *Ibid.*, vers 175-176.

faut parfois forcer la langue. Etienne Jodelle, dans ses sonnets à Diane, a épuisé la poétique des contraires dans la figure limite du malheur amoureux, lieu commun s'il en est de la poésie pétrarquiste et maniériste, le ciel à l'enfer conjoint : « Faire en la terre un ciel, ou un enfer tu peux<sup>85</sup> ». Il lui faut encore transgresser la grammaire – « mon heur malheurera<sup>86</sup> » – par un de ces jeux linguistiques dont se servira Shakespeare pour forcer le substantif statique à se faire verbe, c'est-à-dire mouvement. Shakespeare coule même la veine pétrarquiste dans le moule d'un sonnet pour en signaler la stérilité poétique désormais, qu'il s'agisse de récuser les jeux les plus acrobatiques des maniéristes avec les figures et les formes – « Why with the time do I not glance aside / To new found methods and to compounds strange ? » – ou de revisiter une pratique déjà ancienne de la répétition – « Why write I still all one, ever the same, / And keep invention in a noted weed » –, la feinte du compliment amoureux ramenant le même au même avec l'usure des mots – « So all my best is dressing old words new, / Spending again what is already spent » –, réponse à la question initiale qui ouvrait le sonnet – « Why is my verse so barren of new pride ? » – et écho de la « vanité des vanités » sous le soleil quotidien de l'Ecclésiaste : « For as the sun is daily new and old, / So is my love still telling what is told<sup>87</sup> ».

Bruno lui-même, comme beaucoup d'autres poètes maniéristes de sa génération, et s'adressant au maître de ces poétiques, « au très illustre Sir Philip Sidney », a mis à mal le pétrarquisme et la poétique des « blasons » dans un déchaînement de « fureur héroïque » et de hargne misogynie contre la femme, fausse idole dont il ne veut retenir que les minauderies et les grimaces<sup>88</sup> ; comme Hamlet, sur le même ton iconoclaste, ne voit plus du visage si cher d'Ophélie que ses « peintures » : « God hath given you one face, and you make yourselves another. You jig and amble, and you lisp, you nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance<sup>89</sup> ». La passion que met Bruno à détruire les modèles, à instaurer d'autres principes de créativité que l'adulation stérile et l'inféodation servile, s'en prend à

<sup>85</sup> *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, *Les Amours d'Estienne Jodelle*, sonnet VI, p. 713.

<sup>86</sup> *Ibid.*, sonnet VII, p. 713.

<sup>87</sup> Sonnet 76.

<sup>88</sup> *Les Fureurs héroïques, op. cit.*, p. 90-92.

<sup>89</sup> *Hamlet*, III.i.143-145, *op. cit.*, p. 174. Dans cette même édition, voir la préface p. 21-25, sur l'anti-pétrarquisme de la scène entre Hamlet et Ophélie.

Pétrarque lui-même pour « s'être montré si éperdu d'amour pour une femme du Vaucluse ». Il ravale ainsi le culte de Laure à un « zèle à nourrir cette mélancolie », le reléguant au rang d'une simple explication « des affections et obstinations d'un amour vulgaire », et suggère d'en faire cas « non autrement que tant d'autres qui jadis firent l'éloge de la mouche, du cafard, de l'âne, de Silène, de Priape », et de tous les objets les plus burlesques que lui dicte la corne d'abondance des mots, dont « le four, le marteau, la famine et la peste<sup>90</sup> ». C'est pourtant à cette tradition pétrarquiste des contradictions du désir que Bruno emprunte de quoi formuler sa version du moi : « Le Furieux ici, commence à faire montre de ses passions et à découvrir des plaies qui, par figure, sont plaies du corps, mais en substance et en essence, plaies de l'âme<sup>91</sup> ». Ce moi psychosomatique, qui est sa « physique » et sa « métaphysique », il ne peut que l'exprimer, comme Louise Labé avant lui, par antonymes, choisissant, comme toujours lorsqu'il passe au mode poétique, la forme du sonnet, le grand genre maniériste : « mes espoirs sont de glace et de feu mes désirs : / tremblant de froid, au même instant je brûle et tremble ; / suis muet et remplis le ciel de cris ardents<sup>92</sup> ». Il emprunte, lui aussi, comme Thomas Wyatt, le même vers de Pétrarque, dont on mesure, par la fréquence des emprunts, la portée pour l'imaginaire de soi, sur plus d'un siècle de rebondissements poétiques : « Un autre est ce que j'aime et moi-même je me hais<sup>93</sup> ».

Non content, cependant, d'être poète maniériste parmi les maniéristes, Bruno pense en philosophe cette poétique de la contradiction, ce « moi poétique » commun à toute une génération d'auteurs et de poètes. Didier Souiller, posant que « la période baroque n'a pas eu de philosophie propre », suggère que « l'échec de la pensée se trouve reflétée dans la littérature, devenue témoin de ces errements et errances<sup>94</sup> ». À lire Bruno de plus près, on serait plutôt tenté de penser que cette « littérature » – entendons toujours « ces littératures de différents pays saisies comme un seul texte » – grâce justement à ces « errements et errances », expression d'une liberté qui se cherche dans les libertés prises avec la rhétorique, avec les règles, avec les

---

<sup>90</sup> *Les Fureurs héroïques*, op. cit., p. 98.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Emprunt à Pétrarque, *Canzoniere*, 134.

<sup>94</sup> « L'image platonicienne de la caverne... », op. cit., p. 49.

formes, a aidé à libérer les esprits, et par là même permis l'expression d'une philosophie de la liberté, hors de la soumission dévote aux héritages, hors des « sphères » qui l'emprisonnaient. Par le biais d'une écriture, le siècle a trouvé son philosophe. Dans son épître dédicatoire, rebaptisée « épître d'explication », dédiant *L'expulsion de la bête triomphante* à nouveau à Sir Philip Sidney, Bruno exulte en faisant lui-même la description de ses dialogues. Mettant la « copia » au service de la contradiction créatrice, il énumère avec jubilation une cascade d'antonimes : « c'est à vous seul que je présente ces dialogues, qui paraîtront bons ou funestes, précieux ou sans valeur, excellents ou vils, savants ou ignorants, sublimes ou humbles, fructueux ou inutiles, féconds ou stériles, sérieux ou facétieux, religieux ou profanes, comme peuvent l'être les lecteurs dans les mains desquels ils tomberont, les uns d'un tempérament, les autres d'un tempérament contraire<sup>95</sup> ». Comme il posait un principe de relativité générale pour rendre évidente l'impossibilité pour l'univers d'être contenu dans des sphères, il pose ici une relativité générale de la réception qui, de facto, fait éclater l'idée même d'une norme du texte, pour l'auteur comme pour le lecteur, selon l'esprit de subversion de la norme qui parcourt la littérature maniériste et baroque tout entière<sup>96</sup>. Shakespeare repensera en praticien la norme, la tradition, la règle, exerçant de radicales subversions par leur simple remise en jeu esthétique au cœur de l'œuvre, critique emboîtée, chevillée au texte même, et cela, quel que soit le « genre » de départ, qu'il écrive une comédie maniériste comme *A Midsummer Night's Dream*<sup>97</sup>, ou une tragédie oxymore comme *Romeo and Juliet*<sup>98</sup>, ou une tragédie de vengeance dont il observe toutes les règles pour mieux les transgresser avec *Hamlet*<sup>99</sup>. Bruno, servi par la forme du dialogue qui permet la libre circulation de la parole contradictoire, comme au théâtre, autre genre privilégié des

<sup>95</sup> *L'expulsion de la bête triomphante*, éd. Giovanni Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 6.

<sup>96</sup> Voir Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », *XVII-XVIII*, 55, 2002 ; ou « L'Angleterre dans l'Europe baroque », *Littératures classiques*, 36, 1999.

<sup>97</sup> Voir Gisèle Venet, « *Le songe d'une nuit d'été* : une esthétique maniériste », in *Autour du Songe d'une nuit d'été*, Claire Graffeuille-Gheeraert et Nathalie Vienne-Guérin, éd., Rennes, PUR, 2003, ou Préface, éd. bilingue, *Le songe d'une nuit d'été*, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre.

<sup>98</sup> Voir la notice de Gisèle Venet, *Roméo et Juliette, Les Tragédies*, op. cit., t. I, p. 1329 et sqq.

<sup>99</sup> Voir Introduction de Gisèle Venet aux *Tragédies*, op. cit., t. I, p. CLXXXI-CCVIII.

maniéristes et des baroques, repense en philosophe relativiste la notion de règle littéraire : « Je connais en poésie des faiseurs de règles qui à grand peine nous accordent Homère, rejetant Virgile, Ovide, Martial, Hésiode, Lucrèce et bien d'autres au nombre des versificateurs, après les avoir examinés suivant les règles de la *Poétique* d'Aristote », ironise Cicada, dans le premier dialogue des *Fureurs héroïques* ; à quoi Tansillo, alias Bruno, répond : « la poésie ne naît pas des règles, [...] mais les règles dérivent de la poésie », donnant la préséance à l'invention sur l'imitation, à la praxis sur la théorie, à l'empirisme sur le système. Face aux « tristes pédants de notre siècle », il affirme « qu'il existe et peut exister autant de sortes de poètes qu'il peut y avoir et qu'il y a de sortes de sentiments et d'inventions humaines<sup>100</sup> ». Ce nouveau plaidoyer pour le pluralisme s'allie à la recherche d'une « concorde dans la discorde », comme dirait le Thésée du *Songe*, « par conciliation et harmonie<sup>101</sup> » dans la contrariété, dit Bruno.

C'est donc bien un système philosophique pour une époque baroque que formule Bruno, ce système dût-il être un anti-système et s'apparenter à ce que Clément Rosset décrit comme la « logique du pire », qui n'exclut pas le rire, mais implique l'acceptation tragique du monde tel qu'il est sans espoir de « réparation », un monde dans lequel l'homme, après la « catastrophe » annoncée par Bruno – la fin des repères fixes et du monde clos – devra entendre les mathématiciens les plus exacts la confirmer, devra accepter de dire avec Galilée, quoi qu'il lui en coûte : *e pur si muove*. Rosset suggère que le plus souvent « la tâche de la philosophie est de refaire ce que la littérature a défait », faisant appel aux « logiciens de la réparation », « logiciens de l'ordre, de la sagesse, de la synthèse ou du progrès » ; mais que quelques philosophes, objets « d'une relégation hors du champ proprement philosophique », « apportent la peste dans le champ philosophique » : « logiciens du pire », ils s'attachent à « systématiser le tragique en œuvre dans telle ou telle littérature<sup>102</sup> », à en confirmer les intuitions. Si le tragique tel que l'analyse Rosset ne s'apparente ni au triste, ni à la mort, mais à l'acceptation d'un constat – il cite Lucrèce, Montaigne,

<sup>100</sup> *Les Fureurs héroïques*, op. cit., p. 132, 134, 136, 138.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>102</sup> Clément Rosset, *La logique du pire*, Paris, PUF, 1971, p. 13.

Pascal – il aurait pu ajouter Bruno au nombre des « logiciens du pire », comme Shakespeare, le poète de l'irréparable, en fait aussi partie<sup>103</sup>.

Bruno dépasse en effet la seule évocation littéraire du moi insaisissable – « plus je le cherche, plus à mes regards il se cache<sup>104</sup> » – pour faire de la contradiction la clé d'une interprétation de ce moi dans le monde, et finalement du monde lui-même, une clé philosophique. C'est une épistémologie de l'écriture baroque qu'il nous fournit, cherchant le sens sous-jacent du choix des mots ou des figures dans la structure même du monde susceptible de les éclairer, voire de les expliquer : « toutes les choses sont faites de contraires ; et, de cette composition qui est au fond des choses, il résulte que les affections qui nous y attachent ne nous conduisent jamais à aucune délectation qui ne soit mêlée de quelque amertume<sup>105</sup> ».

Ce plaisir du déplaisir<sup>106</sup>, avatar de la *voluptas dolendi* de Pétrarque, n'a plus à prendre l'apparence d'une psychophysiologie du désir, moins encore d'un usage littéraire répétitif des grands mythes de l'imaginaire baroque : lorsque Bruno reprend, comme tous les maniéristes, le mythe d'Actéon, c'est pour énoncer ce paradoxe apparent – « Harmonie et concorde sont absentes où est l'unité<sup>107</sup> », plaidant la nécessaire diversité. Mais c'est avec le premier dialogue de *l'Expulsion de la bête triomphante* que Bruno explicite cette philosophie. Le dialogue débute *in medias res* par des points de suspension, façon de ne poser ni commencement ni fin à pareil échange, puisqu'on y parle de la vicissitude sans laquelle « rien n'irait, rien ne serait bon, rien ne serait délectable<sup>108</sup> ». Sofia, figure bien nommée, y expose un principe de plaisir d'un genre nouveau, impliquant une forme paradoxale d'ascétisme et d'hédonisme conjoints, ce qui ne surprendra pas sous la plume d'un disciple d'Épicure : « Le plaisir, nous voyons que ce n'est rien d'autre qu'un certain passage, un cheminement et un mouvement ; dans la mesure où l'état de faim est pénible et désagréable, où l'état de satiété est

<sup>103</sup> Voir Gisèle Venet, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002 (1<sup>re</sup> éd., 1985), Conclusion.

<sup>104</sup> *Les Fureurs héroïques*, p. 158.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Voir Gisèle Venet, « Le plaisir du déplaisir », colloque *Le Plaisir*, SIRIR, éd. M.-T. Jones-Davies, à paraître.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>108</sup> *L'Expulsion de la bête triomphante*, *op. cit.*, p. 54.



déplaisant et pesant, ce dont nous nous réjouissons est bien le passage de l'un à l'autre<sup>109</sup> ». Orsino, le jeune duc languissant, au premier vers de *Twelfth Night*, en l'état d'une faim de l'amour qui appelait la musique – « If music be the food of love, play on » – n'anticipait que trop bien l'état de satiété qui devait suivre : « Give me excess of it, that, surfeiting, / The appetite may sicken », dérouté par cette facilité avec laquelle « l'esprit d'amour », si vif qu'il soit, « en moins d'une minute », tombait dans l'abattement. Bruno, le poète philosophe, généralise par l'intermédiaire de Sofia à nouveau : « le mouvement du contraire au contraire par leurs états intermédiaires, voilà ce qui cause la satisfaction<sup>110</sup> ». Saulino, le disciple privilégié, énonce alors clairement le principe de ce plaisir du déplaisir, héritier du « doux-amer » de la poésie pétrarquiste : « il n'y a pas de délectation qui ne soit mêlée de tristesse<sup>111</sup> ». Non seulement il commence à entrevoir « pourquoi la concorde ne se réalise que là où il y a contrariété », mais il peut même adopter « le point de vue physique, mathématique et moral<sup>112</sup> », c'est-à-dire pleinement philosophique. Il pourrait y ajouter le point de vue esthétique, qui dérive lui-même du point de vue moral<sup>113</sup>, et expliciter pourquoi la figure par excellence de la poétique baroque est l'oxymore et non l'antithèse. Dans cette figure paradoxale d'une équation des contraires – « Fair is foul, and foul is fair » – se matérialise l'impossibilité de configurer une perception, un renoncement à peindre l'être. En ce sens, l'oxymore est la négation, ou plutôt la dénégation de la métaphore, l'impossibilité d'identifier le semblable avec le semblable, le refus de tout processus analogique. Figure à deux pôles contradictoires unifiée par leur dissemblance, l'oxymore confirme cette autre intuition de Sofia : « finalement, nous voyons qu'il y a une telle familiarité entre un être et son contraire, qu'ils se conviennent mieux l'un à l'autre que le semblable au semblable<sup>114</sup> ». L'oxymore serait alors plutôt ce qui « peint le passage » entre deux termes contradictoires, unis en ce point idéal de la

---

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>113</sup> En Épicurien rigoureux, Tansilio, dans *Les Fureurs héroïques*, à la fois maintient cette poétique des contrastes, mais en récuse les extrêmes, d'où cette tension morale vers « un point où la contrariété s'abolit », p. 162.

<sup>114</sup> *L'Expulsion de la bête triomphante*, p. 56.

« pointe » au sens de figure poétique paradoxale, point tenu de résolution du paradoxe, ou plutôt, dans les termes mêmes de Bruno, « un point où la contrariété s'abolit<sup>115</sup> », dans une fulguration de sens conjuguant l'intellect et les sens, nous contraignant à être, pour emprunter à Montaigne, « intellectuellement sensibles, et sensiblement intellectuels<sup>116</sup> ».

Bruno, par l'intermédiaire des figures de la contradiction créatrice, a pu élaborer cette philosophie dont il nous livre la clé, le seul héritage philosophique auquel il veuille que l'on s'arrête, mais qui repose aussi sur le « système » le plus instable qui soit : la « coincidentia oppositorum » énoncée par Nicolas de Cuse, « le philosophe qui s'est rendu à la raison de la coïncidence des contraires<sup>117</sup> ». Une déclaration de Sofia fait suite, qui montre combien cette proposition est fondatrice pour toute la philosophie baroque du mouvement, celle de Montaigne dans laquelle « Le monde n'est qu'une branloire pérenne », celle de Shakespeare qui trouve son apothéose dans l'instabilité tragique de *Antony and Cleopatra*<sup>118</sup>, comme celle de Bruno : « le principe, le moyen et la fin, la naissance, l'accroissement et la perfection de tout ce que nous voyons viennent des contraires, par les contraires, dans les contraires, pour les contraires ». Sur l'énoncé qui se poursuit – « là où il y a contrariété, il y a action et réaction, il y a mouvement<sup>119</sup> » – repose la dynamique de l'univers infini, la nécessité de l'infini exposée dans le *Banquet de Cendres*.

Pascal confirmera un jour prochain la philosophie du mouvement pérenne : « Notre nature est dans le mouvement ; le repos entier est la mort<sup>120</sup> ». Il pourra affirmer, sans risquer le bâcher, que « rien ne peut fixer le fini entre les deux infinis, qui l'enferment et qui le fuient<sup>121</sup> ».

Gisèle VENET  
Université de Paris III

<sup>115</sup> *Les Fureurs héroïques*, p. 162 (voir note 110).

<sup>116</sup> *Essais*, III, xiii, *op. cit.*, 1245-1246.

<sup>117</sup> *L'Expulsion de la bête triomphante*, p. 58.

<sup>118</sup> Voir la notice de Gisèle Venet, *Tragédies*, Pléiade, *op. cit.*, vol. II, p. 1489-1490.

<sup>119</sup> *L'Expulsion de la bête triomphante*, p. 58.

<sup>120</sup> *Pensées*, 129 (440).

<sup>121</sup> *Ibid.*, 72 (347).